

*Primitif* américain et primitivisme russe.  
Deux cas de réception  
(Longfellow, Whitman)

DELPHINE RUMEAU

Le primitivisme, au sens large que lui donne Ernst Gombrich<sup>1</sup>, comme au sens plus restreint qui nous occupe, c'est-à-dire comme phénomène historiquement situé, suppose toujours une dialectique entre étrangeté et ipséité. Il s'agit de retrouver ailleurs, dans le temps ou dans l'espace, une origine. Pour l'Europe occidentale, la colonisation a joué un rôle essentiel dans la découverte puis le réinvestissement de ces arts jugés plus près d'une origine humaine, plus près de l'« enfance » de l'humanité, parce qu'antérieurs aux progrès techniques<sup>2</sup>. Dans le cas russe, la question impériale est également centrale, même si l'empire repose alors sur une continuité territoriale, contrairement aux empires d'outre-mer. « L'autre » primitif est ainsi plus proche et, plutôt qu'entre primitivisme et exotisme, c'est essentiellement une interférence entre primitivisme et orientalisme qui est en jeu.

---

1. Ernst Gombrich, *La Préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, trad. D. de Lablanche, Paris, Phaidon, 2004.

2. Voir en particulier Philippe Dagen, *Primitivismes, une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019.

Or s'il est incontestable que le primitivisme russe est largement tourné vers l'Est, il a aussi regardé à l'Ouest, non seulement vers l'Europe occidentale avec laquelle il partageait des désirs et des élans primitivistes comparables, mais aussi plus loin, vers l'Amérique. Cette dimension multidirectionnelle et interculturelle du moment primitiviste est d'autant plus notable que l'Europe occidentale a elle aussi connu ce tropisme américain et que les lectures européennes de ces « primitifs » américains sont bien diffusées en Russie. La dialectique entre le même et l'autre est encore une fois active, mais selon des modalités quelque peu différentes. Pour les Européens de l'Ouest, l'Amérique est un ailleurs, un « Nouveau Monde », mais qui est en partie peuplé par des Européens. Pour les Russes, l'étrangeté américaine est, en un certain sens, plus grande mais, d'un autre côté, Amérique et Russie partagent encore à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle une commune position marginale dans la « République mondiale des lettres<sup>3</sup> », et la volonté de construire une tradition littéraire nationale jugée inexistante (discours récurrent chez les écrivains de la « Renaissance américaine ») ou très récente. Et de fait, l'association est forte entre primitivisme et nationalisme, aux États-Unis comme en Russie, ce qui n'est pas le cas en Europe occidentale. Le poème d'Alexandre Blok « La nouvelle Amérique » (1913) est un exemple frappant de rencontre primitiviste, puisque la steppe russe, sauvage et violente, y est éclairée par « l'étoile de la nouvelle Amérique<sup>4</sup> », qui réoriente le passé de la Russie vers un avenir.

Bien sûr, *stricto sensu*, il n'y a pas de « primitivisme » au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis. La « Renaissance américaine » précède d'un demi-siècle les primitivismes européens et russes et, surtout, ne fait pas usage de ce terme, qui désigne le processus par lequel on se fait en conscience primitif. Pourtant, si la rigueur dans la périodisation est importante pour bien comprendre le phénomène primitiviste, il est difficile de séparer certains « épisodes » où la « préférence » pour le primitif, selon la formule de Gombrich, s'exprime fortement, soit dans un discours sur le primitif, soit dans une esthétique et une dynamique créatrice. Selon les termes de Ben Etherington dans son ouvrage sur le primitivisme littéraire, on peut

---

3. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

4. « То над степью пустой загорелась / Мне Америки новой звезда! » (« Alors sur la steppe vide s'est allumée / pour moi l'étoile de la nouvelle Amérique »), in Alexandr Blok, *Rodina, Sobranie sočinenij*, M. – L., Gosudartstvennoe izdatel'stvo xydožestvennoj literatury, 1960, t. 3, p. 270.

distinguer un « philo-primitivisme » et un « primitivisme véhément », ce dernier étant spécifiquement lié à l'utopie anti-capitaliste qui découle de l'extension coloniale et de l'imposition d'un modèle économique au monde<sup>5</sup>. La distinction est pertinente et permet d'historiciser clairement un phénomène qui demeure autrement empirique, peu conceptualisé, entendu comme un « goût » récurrent pour le primitif, une nostalgie quasiment anthropologique. Mais pour la période concernée, la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le premier tiers du XX<sup>e</sup>, il est préjudiciable à la compréhension et à l'historicisation mêmes du phénomène primitiviste de se couper des moments contigus. Ce qui caractérise en effet toute la période, depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est bien une intensification des échanges et des transferts culturels, une dynamique transatlantique forte, et une grande ouverture de la Russie aux pensées d'Europe occidentale, quantifiable dans les revues, qui offrent une abondance de traductions, de comptes rendus, de commentaires. Ce que l'on pourra appeler le « moment primitiviste » de la Renaissance américaine (lui-même nourri par les discours sur le primitif d'Europe occidentale) connaît des échos et des prolongements en Europe et en Russie, où ce sont sensiblement les mêmes auteurs qui sont commentés, tout particulièrement Longfellow et Whitman. L'examen de leur réception en Russie constituera notre sonde exploratoire du primitivisme russe, mais apportera aussi un contrepoint au tropisme oriental (certes dominant) que l'histoire et la critique ont privilégié de manière presque exclusive.

#### **Préambule : le primitif de la Renaissance américaine**

Avant de détailler chacune de ces réceptions et leurs implications pour le primitivisme russe, rappelons d'une part quels sont les enjeux du « primitif » pour la Renaissance américaine et en quoi ils intéressent la Russie, d'autre part quels auteurs sont retenus, lesquels sont évincés, dans les réceptions européennes et russes.

La recherche du « primitif », comme façon d'appréhender le monde (pour les philosophes transcendentalistes, au premier rang desquels Emerson), comme sujet de représentation ou comme

---

5. Le « philo-primitivisme » demande à la littérature de fournir un moyen de représentation du primitif, il est thématique ; le « primitivisme véhément » [*emphatic primitivism*] veut réanimer par l'art ce qui subsiste de primitif en l'homme et voit dans la littérature le matériau qui peut rendre manifeste le primitif (Ben Etherington, *Literary Primitivism*, Stanford, Stanford University Press, 2017, p. 14).

posture créatrice (pour les écrivains), a d'importantes implications politiques dans la jeune nation états-unienne. Lorsqu'Emerson écrit vouloir ôter la suie du regard, ne plus se déguiser dans les vieilles frupes de la tradition<sup>6</sup>, il entend fonder une philosophie et une culture américaines émancipées des modèles européens. C'est aussi l'un des enjeux majeurs chez Thoreau, qui déclare dans *Walking* : « En littérature, seul le sauvage nous attire<sup>7</sup> » – signifiant autant la représentation de l'espace sauvage que l'invention de nouvelles formes d'écriture. C'est enfin le sens de la révolution whitmanienne dans *Feuilles d'herbe* [*Leaves of Grass*, 1855] : écrire une poésie en vers libre, à la mesure de la nouveauté de la géographie américaine, ajustée aussi au corps de chaque sujet de la nation démocratique. Chez Longfellow, il s'agit moins de rupture avec les modèles européens que d'émulation : avec *Le Chant de Hiawatha* [*The Song of Hiawatha*, 1855], il s'agit de donner à l'Amérique un poème primitif, une épopée, à la manière d'Ossian. C'est une différence majeure, on le verra, mais qui ne doit pas masquer l'enjeu politique et national qui est toujours au cœur de ces discours sur le primitif ou de ces recherches littéraires du primitif. Ce sera aussi le cas en Russie – alors que cet enjeu est moins net dans le primitivisme d'Europe occidentale, quand il n'est pas rejeté.

Un rapide examen quantitatif montre que la réception des auteurs de la Renaissance américaine<sup>8</sup> n'est pas très différente en Europe occidentale et en Russie au début du XX<sup>e</sup> siècle : Emerson est peu traduit et peu lu (avec l'exception certes remarquable de Nietzsche en Allemagne), Thoreau, Hawthorne et Melville encore moins (ils le seront en Europe occidentale après le grand moment

---

6. Voir en particulier le début de *Nature* (1836).

7. « *In literature, it is only the wild that attracts us* » – Henry David Thoreau, « *Walking* », *The Atlantic*, juin 1862.

8. Comme F. O. Matthiessen dans son livre séminal (*American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Londres – New York, Oxford University Press, 1941), nous restreignons ici la périodisation de la Renaissance américaine (1850-1855). On pourra objecter que le canon défini par Matthiessen est très partial et que certains très grands noms ont été exclus par ce bornage chronologique strict, comme celui d'Edgar Poe (dont la réception russe est immense) ou celui d'Emily Dickinson (ignorée en revanche de la Russie pré-révolutionnaire et à peine mentionnée par les Soviétiques avant les années 1970). Matthiessen rejette par ailleurs Longfellow, qui entrerait pourtant dans la période définie, lui reprochant son absence d'innovation formelle.

primitiviste, à partir des années 1920 pour Thoreau, et de 1930 pour Melville, alors qu'ils resteront absents du canon soviétique). En revanche, Longfellow et Whitman connaissent un grand succès, plus durable en Russie et en Union soviétique, ces deux auteurs devenant des classiques de la « littérature mondiale ». La bibliographie établie par Valentina Libman est très éloquente<sup>9</sup> : jusqu'en 1963, pour les seuls textes critiques (commentaires, articles, préfaces, comptes rendus), elle recense huit entrées pour Melville, neuf pour Thoreau<sup>10</sup>, quinze pour Hawthorne, soixante-douze pour Longfellow, quatre-vingt-dix pour Whitman. Pour Longfellow, la concentration est particulièrement forte jusqu'en 1919, pour Whitman jusqu'en 1922, mais leur succès ne se dément pas par la suite (avec des pics d'éditions et de textes critiques lors des anniversaires, les cent ans de *Feuilles d'herbe* en 1955, les cent-cinquante ans de Longfellow en 1957).

Examinons à présent plus précisément les réceptions russes du *Chant de Hiawatha* et de *Feuilles d'herbe*. Pour reprendre les catégories que propose Ben Etherington, le primitivisme de Longfellow est plutôt de l'ordre du « philo-primitivisme », de la représentation du primitif ; au contraire, le primitivisme de Whitman est déjà un « primitivisme véhément », qui veut réanimer par la littérature ce qui subsiste de primitif en l'homme. Les deux œuvres sont donc représentatives de deux branches différentes du primitivisme, mais qui intéresseront également les lecteurs russes. La réception de ces œuvres témoigne également à chaque fois d'appropriations, passant par des filtres plus spécifiquement russes, eux-mêmes révélateurs des ambiguïtés du primitivisme.

### ***Le Chant de Hiawatha* : la prairie et la steppe, l'épos et le *skazka***

Le primitif dans *Le Chant de Hiawatha* est d'abord une affaire de représentation, celle d'un peuple primitif et de ses héros, mais c'est aussi la source de la légende racontée qui est amérindienne. Cette légende toutefois est traduite, non seulement en anglais, mais surtout dans le rythme du tétramètre trochaïque. Ce mètre, plutôt rare dans la poésie anglaise, est celui du *Kalevala* finlandais, que Longfel-

9. Valentina Libman, *Amerikanskaja literatura v russkix perevodax i kritike: bibliografija 1776-1975* [La littérature américaine en traduction russe et dans la critique russe : bibliographie, 1776-1975], M., Nauka, 1977.

10. *Walden* est cela dit traduit dès 1900, avec une réédition en 1910 : c'est bien la « vie dans les bois » qui intéresse le plus les lecteurs russes.

low connaissait bien, qu'il avait lu en traduction suédoise, et même consulté dans l'original finnois. Or le *Kalevala* est le grand modèle de poésie populaire et primitive pour l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle. Le paradoxe est donc que, pour écrire un poème national américain, Longfellow importe une forme européenne.

*Les traductions de Mikhalovski et de Bounine : des mœurs sauvages à « l'odeur des forêts primitives »*

*The Song of Hiawatha* est l'objet d'une recension précoce, dès 1856 (dans *Sovremennik*), et d'une traduction partielle par Dimitri Mikhalovski en 1866<sup>11</sup>. Mikhalovski<sup>12</sup> traduira ensuite onze chants, qui paraissent dans plusieurs numéros de *Otečestvennye zapiski* [Les Annales de la patrie], une revue de premier plan, alors dirigée par Nekrassov, qui appréciait le travail de Mikhalovski. Cette traduction paraît en recueil en 1890, accompagnée d'illustrations de Nikolai Karazine. Sur la couverture, le titre « Gaïavata » est précédé de la mention « livre pour enfants » et suivi de l'indication « Un conte sur la vie des Indiens nord-américains ».

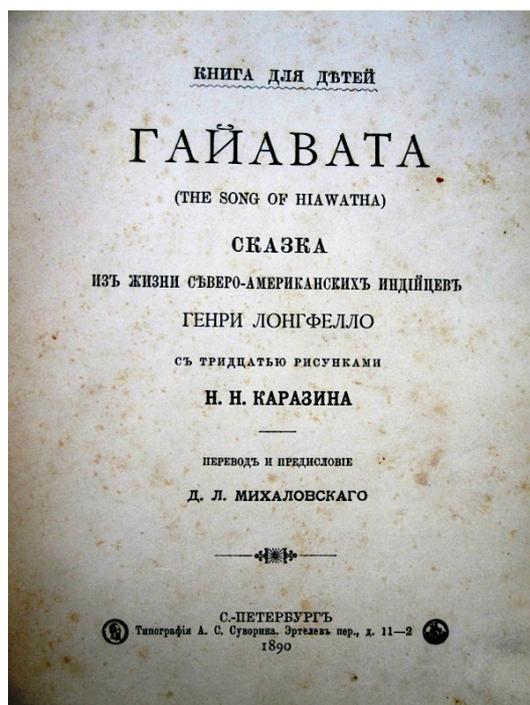
La préface de Mikhalovski reprend ces deux éléments du paratexte. Elle présente d'une part *Hiawatha* comme une histoire pour enfants<sup>13</sup> : le poème de Longfellow propose beaucoup de « nourritures » utiles pour l'esprit des enfants et pour leur imagination<sup>14</sup>. D'autre part, elle constitue un petit abrégé d'ethnographie, donnant des informations sur ces « tribus », ces « sauvages », en particulier sur leur habitat, leurs vêtements, leurs pratiques du scalp.

11. Genri Longfello [Henry Longfellow], *Pesnja o Gajavate* [Chant de Hiawatha], trad. D. L. Mixalovskij, *Sovremennik*, 1866, 4 (traduction du prologue).

12. On trouvera une présentation du travail d'écrivain et de traducteur (de Longfellow donc, mais aussi de Poe) de Dimitri Mikhalovski dans Juri Levin, *Russkie perevodčiki XIX veka i razvitie sxydožestvennogo perevoda* [Les traducteurs russes du XIX<sup>e</sup> siècle et le développement de la traduction littéraire], L., Nauka, 1989, p. 235-260.

13. Longfellow n'est pas le seul auteur américain qui soit reçu comme tel : les seuls textes de Hawthorne qui sont traduits (et cela reste vrai après la Révolution) sont des récits mythologiques (présentés comme des « récits pour enfants »).

14. Dimitri L. Mixalovskij, « Predislovie », in Genri Longfello [Henry Longfellow], *Gajavata, Skazka iz žizni severoamerikanskix indejcev* [Hiawatha. Conte de la vie des Indiens nord-américains], trad. de D. L. Mixalovskij, SPb., Tipo. Suvorina, 1890, p. VI. *Ibid.* pour les citations suivantes.



Couverture de Genri Longfello [Henry Longfellow], *Gajavata, Skazka iz žizni severoamerikanskix indejcev* [Hiawatha. Conte de la vie des Indiens nord-américains], trad. de D. L. Mixalovskij, SPb., Tip. Suvorina, 1890.

Mikhalovski s'intéresse beaucoup à l'aspect linguistique, reprenant les termes amérindiens que Longfellow insérait et les expliquant (le « *vigvam* », les « *mokassini* » – ou « *mokassani* »). Le primitif est ici plutôt une catégorie ethnographique<sup>15</sup>. C'est cette édition que lira Ivan Bounine, encore enfant, ce qui lui donnera l'envie de travailler ensuite à sa propre traduction.

Bounine a d'abord publié sa traduction par morceaux (sur vingt-cinq numéros), puis intégralement en 1896, dans le journal d'Orel *Orlovskij Vestnik*. La traduction est republiée en 1898 dans une revue de littérature pour enfants (*Vsxody*), puis, en 1899, dans

15. Voir aussi la recension : « Gajavata. Skazka iz žizni severoamerikanskix indejtsev » [Hiawatha. Un conte sur la vie des Indiens nord-américains], *Russkaja mysl'*, 7, 1890, p. 329-331. Il y est expliqué que l'œuvre est pleine de « naïveté primitive » [« *primitivnaja naivnost'* »].

des éditions complètes et illustrées, et, enfin, en 1903 pour la version finale, récompensée par le prix Pouchkine, toujours rééditée au cours du XX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. Revenons plus en détail sur ce processus de lecture, de traduction et de publication, dont chaque étape révèle certains enjeux primitivistes.

Bounine écrit en 1895 être « obnubilé » (« *pomešan* ») par *Hiawatha*, avec lequel il s'endort depuis l'enfance, et avoir le projet de traduire l'œuvre, au moins pour lui : il écrit qu'il relira lui-même des centaines de fois sa traduction si celle-ci ne se trouve pas d'autres lecteurs<sup>17</sup>. Dans une lettre à son frère, il raconte avoir passé l'été à marcher au bord du Dniepr, dans les steppes, à s'attarder sur les bords de la mer en Crimée, et avoir entrepris sa traduction au moment de ces « pérégrinations<sup>18</sup> ». Le paysage qui est à cette période de plus en plus associé à un primitivisme russe, la steppe, les bords du Dniepr, espaces des Scythes, d'une Antiquité indigène, sert ainsi de cadre à la lecture d'une œuvre primitiviste américaine<sup>19</sup>. Les propos de Bounine rappellent en outre ceux de Whitman expliquant que c'est en plein air, dans les forêts ou sur les rivages de Long Island, qu'il a lu toutes les œuvres primitives (en particulier La Bible, *l'Iliade* ou *Ossian*)<sup>20</sup>. C'est là qu'il faut les lire, explique Whitman, car alors, elles ne nous accablent pas du poids du prestige ou de la tradition, mais nous transmettent leur énergie première. Dans sa préface à *Hiawatha* en 1898, Bounine insiste sur deux éléments qui participent du « primitif » chez Longfellow : d'une part la « beauté des forêts vierges et des prairies », d'autre part les « caractères entiers des habitants primitifs » (« *pervobytnyj ljudej* ») – ce terme de « *pervobytnyj* » étant appliqué ailleurs aux forêts elles-mêmes. Le primitif littéraire implique une lecture en plein air qui permet la réconciliation du texte et du monde : il faut, comme le dit encore Bounine, pouvoir sentir l'odeur des « forêts primi-

16. Genri Longfello, *Pesn' o Gajavate*, trad. d'I. Bunin, M., Kniznoe Delo, 1899 ; SPb., Znanie, 1903.

17. Lettre à Olga Mikhaïlova, février-mars 1895, reproduite dans *Literaturnoe Nasledstvo*, t. 84, vol. 1, p. 660.

18. Cité par Aleksandr Baboreko, « I. Bunin o perevodax » [Ivan Bounine sur les traductions], M., Sovetskij pisatel', « Mastertsvo perevoda », 1968, p. 377-378.

19. On peut noter que Mikhalovski avait traduit par « steppes » le mot « prairies » qui figure dans le prologue de *Hiawatha*.

20. Walt Whitman, *Poetry and Prose*, New York, Library of America, 1996, p. 665.

tives » dans le poème. On notera ici que Saul Tchernikovski<sup>21</sup>, auteur d'une traduction célèbre de *Hiawatha* en hébreu, raconte pour sa part avoir traduit des passages au bord de la mer, à Odessa, au son des mouettes.

On comprend que si c'est l'odeur de la « forêt primitive » qu'il importe de retrouver, le travail du traducteur doit consister à faire passer un esprit plutôt qu'une forme ou un lexique précis. L'exactitude ici est affaire de sensations justes. On comprend alors aussi que le travail de Bounine, qui a beaucoup modifié ses traductions, soit allé dans le sens d'une plus grande poéticité, d'une tendance plus forte à l'image, à la métaphore. Varlam Chalamov (dont on sait que la condamnation au goulag a été prolongée pour avoir déclaré que Bounine était un « classique » de la littérature russe en 1943) a étudié les différentes éditions de cette traduction<sup>22</sup>. Son article, publié en 1963 dans la revue *Voprosy literatury*, s'appuie sur l'appareil critique des œuvres complètes de Bounine publiées en 1956, mais aussi sur des recherches menées de première main à la bibliothèque Lénine. Chalamov note qu'aucune modification ne va dans le sens d'une plus grande proximité avec l'original, mais qu'il s'agit au contraire de tendre vers une plus grande « perfection poétique de la langue ». On trouvera des remarques assez proches (même si elles commentent moins les variantes que la dernière édition) sous la plume de Lev Ozerov<sup>23</sup>, qui explique que Bounine n'a pas été le traducteur de *Hiawatha* mais l'auteur d'une traduction. Ozerov salue le fait que Bounine ait rapproché des lecteurs russes cet « épos » éloigné pour leur offrir un texte qui se lit « comme un original » et qui constitue une lecture d'enfance classique, plus po-

---

21. Tchernikovski a découvert *Hiawatha* à la bibliothèque d'Odessa, et raconte avoir appris l'anglais pour traduire l'œuvre sans relais. Cette traduction participe pleinement de la « Renaissance » de l'hébreu (expression d'usage employée en anglais, « *Hebrew Revival* », ou en russe « *vozroždenie ivrita* »). Tchernikovski a également traduit le *Kalevala* et Homère. Sur les traductions en hébreu, en yiddish, en polonais, voir Joe Lockard, « The Universal Hiawatha », *American Indian Quarterly*, 24 / 1 (hiver 2000), p. 110-125.

22. Varlam Šalamov, « Rabota Bunina nad perevodom "Pesni o Gaivate" » [« Le travail de Bounine sur la traduction du "Chant de Hiawatha" »], *Voprosy literatury*, 1, 1963, p. 153-158.

23. Lev Ozerov est notamment l'auteur du poème « Babij Jar » [Babi Yar] en 1946 et du texte qui devait ouvrir *Le Livre noir* dirigé par Vassili Grossman et Ilya Ehrenbourg. Il était professeur de traduction à l'Institut Gorki et auteur de nombreux travaux sur la traduction.

pulaire encore en Russie qu'aux États-Unis. Ozerov ajoute que si les Indiens voulaient parler russe, ils parleraient dans la traduction de Bounine<sup>24</sup>. Dans la préface de Bounine comme dans différents commentaires de sa traduction, l'accent porte moins sur le caractère primitif du peuple amérindien que sur la poéticité de la langue et son aptitude à rendre l'atmosphère des forêts primitives, à dépasser les différences culturelles pour mettre au premier plan ce que partagent Nord-Américains et Russes : des espaces vierges, une nature originelle.

*Des hybridations primitivistes*

• Un conte indien en tétramètres trochaïques

Les propos d'Ozerov rappellent encore que *Hiawatha* est un classique de la littérature pour enfants. Et de fait, alors que cette œuvre aurait pu être mise en relation avec *Le Dit de l'Ost d'Igor*, comme l'a été le *Kalevala*, elle est plutôt considérée comme un conte que comme une épopée. On se souvient que la traduction de Mikhalovski en 1890<sup>25</sup> donnait « *skazka* », « conte » comme sous-titre de l'œuvre : « *song* » n'était donc plus traduit par « *pesn'* », comme dans la première recension de l'œuvre de Longfellow en 1860. « *Skazka* » renvoie au folklore, à l'oralité, et établit donc un lien fort avec une autre forme populaire et nationale russe que l'épopée.

Le terme de « *skazka* » apparaît également au tout début de la traduction de Bounine, dans des vers célèbres en russe comme en anglais :

*Should you ask me, whence these stories?  
Whence these legends and traditions,  
With the odors of the forest,  
With the dew and damp of meadows,  
With the curling smoke of wigwams,  
With the rushing of great rivers,  
With their frequent repetitions,  
And their wild reverberations,  
As of thunder in the mountains<sup>26</sup>?*

24. Lev Ozerov, « Bunin – perevodčik » [Bounine traducteur], *Inostrannaja Literatura*, 9, 1976, p. 256-258.

25. « Gajavata. Skazka iz žizni severo-amerikanskix indejtsjev », *loc. cit.*

26. Henry Longfellow, *The Song of Hiawatha*, Londres – Édimbourg – New York, Nelson & Sons, 1855, p. 1.

Если спросите – откуда  
 Эти сказки и легенды  
 С их лесным благоуханьем,  
 Влажной свежестью долины,  
 Голубым дымком вигвамов,  
 Шумом рек и водопадов,  
 Шумом, диким и стозвучным,  
 Как в горах раскаты грома<sup>27</sup>?

Si vous me demandiez d'où viennent,  
 Ces histoires, ces légendes, ces traditions,  
 Remplies d'odeurs de forêts,  
 De la rosée et de l'humidité des prairies,  
 Des volutes de fumée des wigwams,  
 Du flot des grands fleuves,  
 De leurs fréquentes répétitions,  
 Et de leurs réverbérations sauvages,  
 Comme celles du tonnerre dans les montagnes<sup>28</sup> ?

On remarque que « *legends and traditions* » est ici traduit par « *skazki i legendi* » (contes et légendes), plutôt que, comme l'avait fait Mikhalovski dans sa traduction par « *pesni i predan'ja* ». Avec le terme de « *skazka* », ce début tend bien vers ce « classique de la littérature pour enfants » dont parle Ozerov.

Il est également remarquable que Mikhalovski comme Bounine aient conservé le mètre employé par Longfellow, le tétramètre trochaïque. L'utilisation de ce mètre et l'effet qu'il produit diffèrent dans les deux langues. Le tétramètre trochaïque est rare en anglais, et si Longfellow l'emploie, c'est très certainement pour reprendre le mètre du *Kalevala* finlandais et s'inscrire dans le rythme de l'*épos* primitif. Le tétramètre trochaïque en russe est plutôt associé à la romance, à la chanson populaire. Mikhaïl Gasparov observe que l'emploi de ce mètre chez Pouchkine connote une forme d'exotisme, prend en charge une voix étrangère (« *čужoj golos*<sup>29</sup> »), en particulier orientale : la traduction de Longfellow relèverait alors d'une transposition d'un *western* poétique en *eastern*. Cette connota-

27. Genri Longfello [Henry Longfellow], trad. d'Ivan Bunin, *Pesn' o Gajavate*, L., Detskaja Literatura, 1978, p. 9 [reprend la traduction de 1903].

28. Nous traduisons (depuis le texte anglais).

29. Mixail L. Gasparov, *Metri i smysl. Ob odnom iz mexanizmov kul'turnoj pamjati* [Le mètre et le sens. Sur un mécanisme de la mémoire culturelle], M., RGGU, 1999, p. 202.

tion exotique n'est au demeurant pas seulement orientale, elle peut aussi être, entre autres, écossaise (*Hiawatha* retrouvant alors une connotation ossianique). Mais le trochée (et en particulier dans des tétramètres) est également associé aux comptines enfantines – celles-là même qui ont beaucoup retenu l'attention de Stravinski<sup>30</sup>. C'est le mètre tout indiqué pour la traduction de la « chanson » de Hiawatha en *skazka* russe.

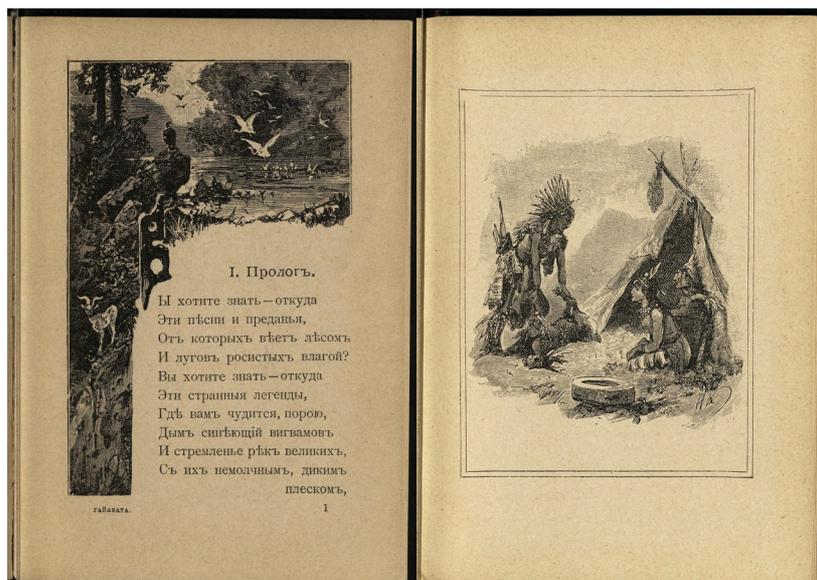
- Les illustrations : d'une représentation des primitifs à un trait primitiviste

Des illustrations ont, très tôt, dès 1890, accompagné les éditions russes de *Hiawatha*. Les premières sont des œuvres de Nikolai Karazine, le peintre de scènes de batailles – en particulier lors de la conquête de l'Asie centrale par les Russes, à laquelle il a participé<sup>31</sup>. Elles sont le plus souvent associées au texte sur une même page, mais s'apparentent parfois davantage à des planches (et insistent alors, comme Mikhalovski dans la préface) sur l'aspect ethnographique, représentant les « sauvages » avec leurs attributs :

---

30. Voir Maria Lupishko, « Grib-borovik or Charka-gorelka? Stravinsky's Treatment of Russian Folk Trochaic Tetrameter », *Australian Slavonic and East European Studies*, Vol. 25 / 1-2, 2011, p. 1-37.

31. Les plus célèbres tableaux de Karazine sont *La Conquête de Samarcande par les troupes russes* et *La Traversée du régiment du Turkestan dans les terres de Cheikh-aryk*. Karazine a en outre une œuvre prolifique d'illustrateur et il a également écrit des récits d'aventures et des récits pour la jeunesse, en particulier *Andron Golovan*, qui raconte la vie dans la taïga sibérienne. Illustrer *Hiawatha* s'inscrit dans cet intérêt pour les ailleurs, pour les paysages sauvages. Chez ce peintre aussi une inspiration primitiviste américaine (mineure) fait pendant à une inspiration orientale (majeure).



Illustrations de Nikolai Karazine pour la traduction de *Hiawatha* par Mikhalovski, ici dans l'édition de 1913 (SPb., M., Vol'f), de meilleure qualité que celle de 1890. Montage de la p. 1 et de la p. 97

Si le travail de Karazine accompagne la traduction de Mikhalovski dans ses éditions et rééditions, la traduction de Bounine accueille pour sa part des reproductions des célèbres huiles en noir et blanc de Frederic Remington, qui illustrent le texte aux États-Unis depuis 1891<sup>32</sup>. Ces images sont d'un réalisme documentaire saisissant. Si primitivisme il y a, c'est bien de « philo-primitivisme » qu'il s'agit. Ces illustrations, vite devenues classiques, accompagnent

32. Cela dit, le parcours de Remington est lié à la Russie. Il a en effet admiré les chevaux du sculpteur russe Eugene Lanceray à l'exposition universelle de Philadelphie en 1876, chevaux qui l'ont inspiré pour son œuvre *The Bronco Buster* (1895). Il a par ailleurs fait un voyage en Russie en 1891 avec le journaliste Poultney Bigelow. Leur reportage a été publié dans le *Harper's Magazine* en 1894 (*The Borderland of Czar and Kaiser. Notes from Both Sides of the Russian Frontier*).



Frederic Remington, *Pitched It Sheer into the River... Where It Still Is Seen in the Summer*, 1889, huile sur toile, 50,8 x 71,8 cm. Metropolitan Museum of Art (New York). Tableau reproduit dans Henry Longfellow, *Hiawatha*, Boston, Houghton, Mifflin & Co, 1891

les rééditions de la traduction de Bounine, y compris dans des collections pour enfants (par exemple en 1941 pour « Detizdat » ou en 1972, pour « Detskja Literatura »).

Plus tardivement pourtant, à partir de 1976, elles sont concurrencées par celles de Kirill Ovtchinnikov, qui a notamment illustré des contes estoniens (1965). Bien sûr, il ne s'agit plus du cadre temporel du primitivisme, mais il nous semble que ces illustrations beaucoup plus tardives sont l'aboutissement de l'appropriation primitiviste, vers le « *skazka* », que les traductions amorçaient. Tout se passe comme s'il y avait un décalage entre traduction par le texte et traduction en images. Les illustrations d'Ovtchinnikov évoquent celles des contes populaires russes. Les couleurs, des rouges et des oranges, rappellent celles des miniatures de Palekh (mais ici sur fond blanc). Les aplats et la réduction de la palette à deux couleurs (qui se rencontrent dans le noir) montrent un effort pour se rapprocher de techniques primitivistes, de même que le trait, qui frappe par sa simplicité.



Kirill Ovtchinnikov, « *Post Gajavata* » [Le jeune de Hiawatha] et « *Kakagi, Tsar' Voron* » [Le Tsar Corbeau<sup>33</sup>], illustrations pour Genri Longfello, *Pesn' o Gajavate*, L., Xudožestvennaja literatura, 1976. Montage de deux illustrations mises ici face à face.

En même temps, Ovtchinnikov s'inspire, pour certains motifs, d'un style que l'on pourrait qualifier de « génériquement amérindien » – reprenant des caractéristiques communes aux différents arts autochtones d'Amérique. Il y a ici synthétisation et hybridation entre primitif amérindien et primitif russe. En transposant les propos de Lev Ozerov sur la traduction de Bounine, on pourrait dire que si les Amérindiens illustraient *Hiawatha* avec des matériaux russes, ils dessineraient comme Ovtchinnikov !

• Têtes primitives en miroir (Khlebnikov)

Cette possibilité d'une rencontre russo-américaine, et peut-être même d'une rencontre mondiale, sous l'égide du primitivisme, se lit

33. En anglais « Kahgahgee, King of Ravens » : le choix de « tsar » pour traduire « *king* » est significatif ; le corbeau, animal important des mythologies nord-américaines et sibériennes, est aussi très récurrent dans les contes russes (c'est l'une des apparences de Kochtcheï l'Immortel).

dans les mentions récurrentes de Velimir Khlebnikov à *Hiawatha*. Il s'agit à vrai dire moins de références à l'œuvre de Longfellow qu'au personnage même de Hiawatha, qui semble avoir quitté le livre pour surgir dans le monde, et, selon la logique de concordance temporelle de Khlebnikov, pour s'inscrire dans le présent. Plus précisément, c'est le crâne de Hiawatha qui apparaît dans *Ladomir* (1920) :

И умный череп Гайаваты  
Украсит голову Монблана —  
Его земля не виновата,  
Войдет в уделы Людостана.

Et le crâne intelligent de Hiawatha  
ornera la tête du mont Blanc –  
sa terre n'est pas coupable  
il entrera dans les apanages de l'Humanistan<sup>34</sup>.

Un récit en prose de 1921 reprend cette image :

Effectivement, à l'ouest il y avait les pentes nord du mont Blanc qui, depuis un grand plateau, se précipitaient vers le bas en un flot noir de pierres et qui, plus haut, s'élevaient comme un mur suivant la pente, et ces pentes étaient défigurées, au milieu de la beauté sévère des pins séculaires, par les contours réguliers d'une tête humaine. Dans les hauteurs du ciel, comme des mouches, vrombissaient des aviateurs, des ombres sévères s'étaient rassemblées en taches noires sur le front plissé du prophète et les yeux noirs, cachés sous les sourcils qui les surplombaient, étaient semblables à des coupes d'eau noire. C'était la tête de Hiawatha sculptée par le couteau d'un artiste géant.

En signe d'unité du genre humain, le Nouveau Monde avait mis cette pierre sur les rochers du vieux continent, et en échange, comme cadeau du Vieux Monde, un des murs à pic des Andes avait été orné de la tête du Zardusht<sup>35</sup>.

On sait l'intérêt très fort de Khlebnikov pour les statues primitives, en particulier les *kamennye baby* de la steppe. Tout se passe ici comme si des sculptures venues d'autres temps primitifs se dressaient dans des paysages cette fois montagneux. Ces énormes sculptures posées au sommet des montagnes ou sur leur flanc,

34. Velimir Khlebnikov, *Œuvres 1919-1922*, trad. d'Yvan Mignot, Paris, Verdier, « Slovo », 2017, p. 227-228.

35. *Ibid.*, p. 619.

comme d'étonnants Mount Rushmore avant la lettre, sont symétriques de part et d'autre de l'Atlantique et de l'équateur, Hiawatha sur le Mont Blanc – exactement comme dans *Ladmir* – et Zardusht (nom perse de Zarathoustra) dans les Andes.

Si le *Hiawatha* de Longfellow a connu grâce à la traduction de Bounine un succès populaire durable et témoigne de la possibilité d'une rencontre russo-américaine autour du « primitif », entendu d'abord comme saisie d'un espace vierge, mais aussi comme enregistrement de récits et de traditions autochtones, la réception de l'œuvre n'a pas été pour autant unanimement enthousiaste. Le poème a en effet pu être critiqué comme relevant d'un faux primitivisme, un primitivisme fabriqué et dépassé. On trouvera déjà ce reproche, sous une forme certes assez inoffensive, chez Konstantin Balmont, qui a traduit beaucoup de poésie de langue anglaise. Parmi les poètes américains, Balmont accorde sa préférence à Whitman et à Poe, puis, en troisième position, à Longfellow, qui s'inspire un peu trop du *Kalevala* et à qui il manque précisément la « force primitive » (« *nedostaët pervobytnoj sily*<sup>36</sup> »). C'est toutefois Korneï Tchoukovski qui formule la critique la plus féroce de ce primitivisme fabriqué. Lui aussi souligne l'emprunt au *Kalevala*, mais, surtout, il voit « la bourgeoisie anglaise » sous ces « Indiens trop poétiques » et juge que « l'odeur des forêts » ressemble un peu trop à celle « d'un bon pudding » (« *napominaet zapax xorošego pudinga*<sup>37</sup> »). *Hiawatha* se résume à des « décorations anglaises » posées sur des « motifs indiens » et Longfellow n'est qu'un génie de la « banalité ». Pour Tchoukovski, ce poème n'a rien de spécifiquement américain, il n'a ni l'ampleur, ni la sauvagerie, ni le caractère primitif de l'Amérique (« *ni eë dikost' ni eë pervobytnost'*<sup>38</sup> »). Or si Tchoukovski rejette Longfellow, c'est aussi pour mieux promou-

36. Konstantin Bal'mont, « Bunin, Longfello i Bajron » [Bounine, Longfellow et Byron], *Vesy*, 3, février 1904.

37. Kornej Čukovski, « Longfello » [Longfellow], *Svobodnye mysli*, 4 juin 1907.

38. *Ibid.* Si Tchoukovski n'est pas le seul à critiquer l'imitation du *Kalevala*, il est l'un des rares à aller jusqu'à nier l'américanité de Longfellow. Ce dernier est encore largement considéré aux États-Unis comme poète national. Les propos de Tchoukovski annoncent ceux du critique F. O. Matthiessen, qui bouleversa le canon américain (et le refonda pour longtemps) avec son livre *American Renaissance (op. cit.)* : Matthiessen, qui promeut l'originalité formelle, n'a eu de cesse de critiquer Longfellow, de « casser son buste de plâtre », voyant en lui un épigone de la poésie anglaise.

voir celui qui incarne à ses yeux le véritable poète primitif américain, Walt Whitman.

### Whitman, primitif ou futuriste ?

Avec Whitman, c'est une tout autre idée de la poésie primitive qui est en jeu. Il ne s'agit plus de représenter le primitif (peuple primitif ou nature primitive), mais bien de se faire soi-même primitif, d'être soi-même une origine. C'est là la révolution opérée par la poésie de Whitman, dont les conséquences énonciatives, métriques, stylistiques, sont immenses. Puisqu'il appartient au sujet individuel de ressentir et d'exprimer le monde de façon première (« *primeval* » est un terme clé chez Whitman), le « je », souvent anaphorique, est le point de départ énonciatif du poème ; le vers libre sera seul à même d'épouser ce mouvement d'adhésion au monde ; l'énumération, la juxtaposition sans ordre des attributs du sujet ou des objets de ses perceptions et de ses actes, seront les stylèmes caractéristiques de cette écriture. Il s'agit de retrouver une attitude primitive, et non de représenter ou d'imiter le primitif. Whitman fournit ainsi un modèle original, profondément différent des primitivismes épiques et nationaux dans la lignée desquels se situait Longfellow, un modèle beaucoup plus américain aussi, nourri de philosophie transcendentaliste.

#### *Whitman, Adam, Homère*

Si Whitman revient à un état primitif, alors son œuvre est expression originelle du monde. Ainsi Mandelstam (au demeurant très éloigné de toute tentation primitiviste) voit-il en Whitman un nouvel Adam, peut-être un nouvel Homère :

L'Amérique ayant épuisé sa réserve philologique importée d'Europe a comme perdu la tête ; elle hésitait, et soudain elle fonda sa propre philologie, sortit Whitman on ne sait d'où et ce nouvel Adam se mit à donner des noms aux choses, nous offrit un modèle de poésie primitive, de poésie nomenclature [*obrazec pervobytnoj poëziji*] qui vaut celle d'Homère<sup>39</sup>.

Le nom de Whitman revient régulièrement dans les écrits de Khlebnikov, en particulier dans ses complexes tables de concor-

---

39. Ossip Mandel'stam, « O prirode slova » [1922], in *Id., Sobranie sočinenij*, M., Art-Biznes-Tsentr, 1993, t. 1, p. 224-225 ; Ossip Mandelstam, « De la nature du mot », dans *De la poésie*, trad. de Christian Mouze, Paris, La Barque, 2013, p. 42.

dances temporelles, où il est le plus souvent corrélé à Jésus. Il est aussi associé à la Préhistoire et, comme chez Mandelstam, à Homère (même s'il s'agit d'une association par contiguïté et non d'une analogie claire) :

Attentif je lis les pensées printanières du dieu dans les arabesques  
des pattes bariolées d'un crapaud  
Tremblement d'Homère après la grande guerre comme un verre qui  
a tremblé quand une charrette est passée  
Crâne néandertalien de Walt Whitman avec son front concave  
Et je dis : tout cela a été ! Tout cela est moins que moi<sup>40</sup> !

Ce fragment de 1921 concentre des éléments caractéristiques à la fois de la poésie de Khlebnikov et de celle de Whitman : de Khlebnikov avec le motif du crâne, avec ses violentes images de guerre dans lesquelles les époques se rencontrent ; de Whitman avec la lecture des signes de la nature (Whitman lisait les « hiéroglyphes » de l'herbe comme Khlebnikov les arabesques du crapaud) et avec l'affirmation d'un sujet tout puissant, tout englobant.

De son côté, Tchoukovski, qui refuse à Longfellow les qualités d'américain et de primitif, les accorde au contraire sans réserve à Whitman dans l'un des premiers commentaires qu'il publie de cette poésie, en 1906<sup>41</sup>. Son œuvre est « la plus américaine », elle est « maladroite, grossière, primitive » (« *neuključaja* », « *grubaja* », « *per-vobytnaja* »)<sup>42</sup>. Pourtant, dans ce texte qui insiste plutôt sur la proximité de Whitman avec Dionysos, Tchoukovski explique bien que l'on ne saurait être dupe : Whitman *fait* le primitif, c'est un homme cultivé, qui, « comme nous », cherche « l'harmonie et la totalité perdues ». Il a revêtu le « masque de la sauvagerie, de la sauvagerie littéraire » (« *ličinu dikarja, literaturnogo dikarja* »)<sup>43</sup>. Cela ne gâche rien pourtant, et il faut savoir apprécier une bonne pièce de théâtre sans se soucier du souffleur. Encore une fois, le propos de Tchoukovski

40. Vélimir Khlebnikov, *Œuvres, op. cit.*, p. 534.

41. Tchoukovski a découvert Whitman en 1901 à Odessa – comme Tchernikovski Longfellow. Un marin américain lui vendit en contrebande ce livre interdit et cette lecture constitua un choc profond, comme il le racontera à plusieurs reprises.

42. Kornej Čukovskij, « Uot Uitmen. Ličnost' i demokratija v ego poèzii » [Walt Whitman. La personnalité et la démocratie dans sa poésie], *Majak*, 1, 1906, voir <https://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/uot-uitman-lichnost-i-demokratiya-v-ego-poezii>, page consultée le 27 décembre 2020.

43. *Ibid.*

est précurseur – au moment de cette « whitmaniana<sup>44</sup> » russe<sup>45</sup> et plus largement européenne, la plupart des commentateurs voient en Whitman un véritable primitif et tendent à ignorer la part de construction que son œuvre recèle<sup>46</sup>.

*Primitivisme et futurisme*

Si Whitman revêt un masque primitif, s'il est un homme civilisé qui doit changer d'habits, il est moins un primitif qu'un primitiviste, moins la réactualisation d'Adam et d'Homère que le précurseur des avant-gardes et en particulier des futuristes. Et si Tchoukovski insistait plutôt dans ses premiers commentaires sur un Whitman dionysiaque, c'est ensuite un Whitman futuriste qu'il présente. En 1913, dans un article sur Whitman intitulé « *Poèzija buduščego. Pervyj futurist*<sup>47</sup> » [« La poésie du futur. Le premier futuriste »], Tchoukovski reprend un motif topique du primitivisme, celui des Huns, pour signifier la rupture, la table rase ; « la vieille poésie est mise en bière » (« *v grob* ») avec Whitman. La violence et l'audace (« *bujno* », « *derzko* ») de sa poésie sont saluées. Tchoukovski insère dans son commentaire des traductions d'extraits de poë-

---

44. Titre d'un article de Tchoukovski de 1906 (« Russkaja whitmaniana », *Vesy*, 10, 1906).

45. Sur la réception russe de Whitman, voir en particulier Stephan Stepanchev, « Walt Whitman in Russia », in Gay Wilson Allen & Ed Folsom (éd.), *Walt Whitman and the World*, Iowa City, University of Iowa Press, 1999, p. 300-338 ; Elena Evič, « Uolt Uitmen v russkix perevodax, uitmenovskij "sled" v russkoj poèzii », 28 août 2007, yarcenter.ru, <http://yarcenter.ru/articles/culture/literature/uolt-uitmen-v-russkikh-perevodakh-uitmenovskiy-sled-v-russkoy-poezii-5869/> ; Jean-Baptiste Para, « La whitmanie russe », *Europe*, 990, octobre 2011 ; Delphine Rumeau, « Walt Whitman en Russie, plonger dans "l'océan de la littérature mondiale" », *Revue Silène*, 18 octobre 2020, [http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm\\_id=262](http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=262)

46. L'un des premiers Européens à commenter cette part de mime et à apprécier l'art de *faire* le primitif est Cesare Pavese (« Whitman », *La Cultura*, juin-septembre 1933, traduit en français par Martin Rueff dans *Poésie*, 137-138, 2011/3-4). Sur la réception européenne de Whitman en primitif, nous nous permettons de renvoyer à Delphine Rumeau, *Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d'une réception transatlantique*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 35-120.

47. Kornej Čukovskij, « Poèzija buduščego. Pervyj futurist » [Poésie de l'avenir. Le premier futuriste], *Russkoe Slovo*, 4 juin 1913, voir <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/pervyj-futurist>, page consultée le 06 février 2020.

mes, en vers libres<sup>48</sup>. Le motif des Huns deviendra ailleurs celui du « barbare » : dans sa préface à la traduction de Whitman en 1919, Tchoukovski parle ainsi de « barde barbare<sup>49</sup> ». Le terme était déjà employé par Whitman dans un vers célèbre de « Song of Myself » [« Chant de moi-même »] : « *I sound my barbaric yanp over the roofs of the world*<sup>50</sup> », beaucoup repris par ses lecteurs (Valéry Larbaud fera par exemple un éloge appuyé de ce « barbare »). On repère ici une ambiguïté constitutive du primitivisme littéraire, entre une tendance « adamique » qui salue la construction poétique du monde dans l'acte de nomination, et une tendance « barbare », qui met au contraire l'accent sur la destruction, de la tradition et de la syntaxe.

Tchoukovski approfondira cette idée jusqu'à estimer que Whitman est même le seul vrai futuriste, avec Maïakovski. C'est la conclusion qu'il donne à son texte sur les « Egofuturistes et les Cubofuturistes<sup>51</sup> », dans lequel il commente la vague primitiviste qui a déferlé sur le monde et sur la Russie en particulier. Pour Tchoukovski, un certain primitivisme est incompatible avec le futurisme : l'un est plutôt le revers de l'autre, l'irruption de la modernité et de la technique ayant entraîné en réaction un désir de retour à la nature. Voici ce qu'écrit Tchoukovski pour contextualiser l'apparition d'Igor Severianine « peu avant la Grande Guerre » :

---

48. Whitman n'avait auparavant pas été traduit en vers libre, ni par Balmont, ni par Tchoukovski lui-même dans ses premiers essais, qu'il a ensuite reniés.

49. Uot Uitmèn [Walt Whitman], *Poèzija grjaduščej demokratii* [Poésie de la démocratie future], P., Izdanie petrogradskogo soveta rabočix i krasnyx deputatov, 1919, p. 60.

50. « Je fais résonner mon cri barbare sur les toits du monde » (Walt Whitman, *Leaves of Grass*, New York, Norton, 2007 [1<sup>e</sup> éd. : 1855], p. 77).

51. Kornej Čukovskij, « Ego-futuristy i Kubo-futuristy » [Les Ego-Futuristes et les Kubo-Futuristes], *Almanach des éditions Šipovnik* (1914), repris dans Kornej Čukovskij, « Futuristy », in *Id., Lica i maski* [Les visages et les masques], SPb., Šipovnik, 1914. Il existe plusieurs versions de ce texte ; nous nous appuyons ici sur celle donnée dans Kornej Čukovskij, *Sobranie sočinenij*, t. 6, M., Xudožestvennaja literatura, 1969, p. 202-239. La traduction française de Gérard Conio, *Les Futuristes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976, s'appuie sur la version de Kornej Čukovskij, *Futuristy*, P., Poliarnaja Zvezda, 1922. On se reportera avec intérêt à l'ensemble de cette publication en français, annotée et commentée par G. Conio, mais certains passages en sont coupés (comme dans l'édition russe de 1922), en particulier les remarques sur Whitman ; les traductions en français sont donc ici les nôtres.

En littérature et dans l'art en général était apparue la mode caractéristique de cette époque, de la vie dans les cavernes [*peščernost'*], de l'animalité [*zverinost'*], de la sauvagerie [*dikarstvo*]. Les poètes jetaient toutes leurs forces à vociférer de la plus bestiale façon. Même les esthètes-parnassiens pétersbourgeois comme Goumiliev avaient fondé alors une secte de gens primitifs [*pervobytnyx ljudej*] : – En tant qu'adamistes, nous sommes un peu comme des bêtes sauvages ! criaient ces messieurs. Jetons loin de nous les couches de mille ans de culture !

Et Tchoukovski ajoute que ce mot d'ordre est devenu le rêve de tous, qu'à Moscou aussi une bande de poètes s'est mise à vociférer (il cite alors un extrait du *Chaman et Vénus* de Khlebnikov), déclarant pour justifier leurs rugissements de bêtes : « Il en allait ainsi chez les tribus sauvages<sup>52</sup>. » Tchoukovski rappelle la participation des peintres russes au groupe *Der Blaue Reiter* [Le Cavalier bleu] à Munich et déclare :

L'attrait pour le sauvage, pour l'animal sauvage des forêts, pour la primitivité la plus primitive [*samoj pervobytnoj pervobytnosti*] était devenu le trait le plus frappant de l'époque ; dire d'une œuvre d'art qu'« il en allait ainsi chez les tribus sauvages », c'était rien de moins que la justifier, l'élever et l'auréoler.

Tchoukovski commente encore des propos du peintre Auguste Baillayre dans la revue du groupe d'avant-garde *Sojuz moloděži* [L'union de la jeunesse], qui invoque les dieux noirs de Nubie et appelle à renverser l'Apollon du Belvédère, à lui fracasser le crâne, pour lui substituer un autre Apollon, un « monstre noir et tordu ». Et puis, « ce fut la transformation en sauvageonne de la Vénus de Milo », envoyée par Khlebnikov dans la toundra. Tchoukovski insiste aussi sur le fait que cette « attraction pour la sauvagerie » était alors répandue dans le monde entier, en littérature (il cite Jack London) comme en philosophie (« le bergsonisme anti-intellectualiste »). Tant et si bien que même un poète comme Igor Severianine, poète de « bonbonnière », de « cocottes, de divans et de five o'clock », se mit à se languir des forêts sauvages. Severianine est en effet ici la cible principale de Tchoukovski – qui cite *in extenso* le poème « Le Sud dans le Nord » (« Jug na severe »), dans lequel une vicomtesse s'arrête dans une yourte, boit du vin et s'extasie devant un Esquimau. « Du champagne dans la toundra ! » se gausse Tchoukovski. Il cite encore Severianine : « Je suis insépa-

---

52. « “Это было и у диких племен” » (citation de Kroutchenykh).

nable des primitifs... Mon âme aspire au Primitif<sup>53</sup>. » Tchoukovski juxtapose en fait deux vers, ce qui rend visible le passage de « *pervo-bytnyj* », l'adjectif le plus courant et le plus neutre en russe, à « *primitiv* », le mot d'origine européenne, que Tchoukovski emploie rarement. Bien sûr, précise encore Tchoukovski, Severianine apportait ce faisant ses goûts de salon au « *primitiv* », aux champs et aux bois. On ajoutera que Severianine a rendu un hommage à Whitman qui aurait conforté Tchoukovski et lui aurait sans doute inspiré d'autres sarcasmes<sup>54</sup>. Il s'agit en effet d'un sonnet, forme peu whitmanienne, dans lequel Whitman prend la parole en rimes<sup>55</sup>, et qui expose la vision cauchemardesque de monceaux de corps en train de bouillir. Celle-ci renvoie aux poèmes de la guerre civile de Whitman, mais peut-être aussi à des images de violences plus orientales, aux pyramides de corps de Genghis Khan. Quoi qu'il en soit, le Whitman primitif est en effet encadré dans un sonnet de bonbonnière<sup>56</sup>.

À ce primitivisme de pacotille qui voudrait s'appeler « futurisme », Tchoukovski oppose un « vrai » futurisme, qui réside dans la rébellion, le rejet des canons, une volonté aveugle et spontanée (« *stixijnaja* »), un futurisme proprement russe, qui n'est ni importé comme le futurisme de la technique, ni factice comme le futurisme des cavernes. Or pour Tchoukovski, ces vrais futuristes sont Maïakovski et... Whitman. Avant le chapitre consacré à Maïakovski, Tchoukovski redit son admiration pour Whitman, « grand barde biblique », « primo-prophète cyclopéen », « premier poète-futuriste », « premier présage de l'avenir ». Son futurisme n'est pas né dans des « salons de soie jaune », avec des « vicomtesses cocottes » ! Tchoukovski reviendra régulièrement sur le parallèle

53. « Я с первобытным неразлучен... Душа влечется в Примитив ».

54. Nous employons le conditionnel passé parce que Severianine, devenu estonien après la Révolution, n'est plus édité en Union soviétique.

55. « Uitmen » [Whitman], [1926], *Medal'ony* [Médailles], Belgrade, Izd. Avtora, 1934. Le recueil entier est composé de sonnets d'hommages pour des écrivains.

56. S'il s'agit, à notre connaissance, du seul sonnet russe pour Whitman, il existe cela dit dans d'autres langues, en anglais, en italien, en français, des exemples de ces hommages paradoxaux dans cette forme étrangère à l'esthétique de Whitman.

entre Whitman et Maïakovski, lieu commun de la critique soviétique<sup>57</sup>.

*Le Whitman néo-primitif des peintres*

Whitman est donc un nom que partagent des tendances différentes et parfois antagonistes du futurisme, des poètes aussi différents que Severianine et Maïakovski. Cela est aussi vrai en peinture. Ainsi, alors même que les « rayonnistes » proposent un « néo-primitivisme<sup>58</sup> » indigène, ils affichent des références à Whitman. Tchoukovski, qui se plaît à débusquer les contradictions des futuristes, remarque que les rayonnistes, se réclamant de l'Orient, proposent un futurisme « votiako-perse, bachkiro-chinois, assyro-babylono-égyptien », peu compatible avec les avions qu'ils entendent célébrer. On trouve pourtant bien, avec Whitman, une référence occidentale chez les néo-primitivistes. Larionov lui-même place en effet en épigraphe de son article « La peinture rayonniste », dans le livre manifeste *La Queue de l'âne et la cible*, le poème de Whitman « Beginners » consacré aux grands inventeurs ou innovateurs<sup>59</sup>.

Cet intérêt de la peinture futuriste pour Whitman se concrétise dans les illustrations de Vera Ermolaïeva pour une édition de la traduction d'un poème très en vogue de Whitman au moment de la révolution et de la guerre civile, « Pioneers, o pioneers » (il s'agit d'un poème écrit par Whitman à la fin de la guerre de Sécession américaine)<sup>60</sup>. Ermolaïeva, qui a étudié auprès de Larionov, fonde avec d'autres artistes (dont N. Lapchine et N. Altman) une coopérative d'édition à Petrograd, *Segodnja*. Parmi les treize livres qui y

---

57. Sur Whitman et Maïakovski, voir Kornej Čukovskij, « Majakovskij » [Maïakovski], in *Id., Sobranie sočinenij. Sovremenniki*, M., Terra-Knižnyj Klub, 2001, p. 232-235 ; Yassen Zassoursky, « Whitman's reception and influence in the Soviet Union », *The Mickle Street Review*, 9, 1988, p. 42-49 ; Claire Cavanagh, « Whitman, Mayakovsky, and the Body Politic », in Stephanie Sandler (éd.), *Rereading Russian Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1999, p. 202-222.

58. Aleksandr Ševčenko, *Neoprimitivizm. Ego teoria. Ego vozmožnosti. Ego dostiženija* [Le Néo-primitivisme, sa théorie, ses possibilités, ses réalisations], M., 1913.

59. Mixail Larionov, « Lučistaja živopis' » [La peinture rayonniste], *Oslennyj xvost' i mišen'*, M., Izd. Ts. A. Mjunster, 1913, p. 85.

60. Sur le succès de ce poème, voir Delphine Rumeau, *Fortunes de Walt Whitman*, op. cit., p. 458-473.



Vera Ermolaieva, couverture pour Uot Uitman [Walt Whitman], *Pionery* [*Pionniers*], trad. de « M. S. », P., Artel Xudožnikov Segodnja, 1918.

sont réalisés figure une édition illustrée de ce poème, tirée à 1 000 exemplaires, dont 125 sont peints en couleurs<sup>61</sup>.

Les personnages sont représentés par des traits assez grossiers, sans perspective, et les touches de couleurs sont également très simples, ajoutées sur certains exemplaires de ces gravures sur bois. La même année, le peintre Boris Grigoriev réalise un portrait de Whitman qui sera accroché à l'occasion des célébrations pour l'anniversaire de la Révolution à Petrograd, avec des lanternes et des affiches sur lesquelles sont inscrits des vers du poète<sup>62</sup>.

Ces derniers exemples nous renseignent sur la portée politique du primitivisme whitmanien. Celle-ci était déjà soulignée par les traductions de Tchoukovski, qui s'intitulent *Poésie de la démocratie future* [*Poèzija grjaduščeje demokratič*] à partir de 1914. Surtout, dans son texte de 1913 sur Whitman « premier futuriste », Tchoukovski insistait moins sur la thématique politique que sur la forme spontanée, et donc démocratique, de cette poésie : les catalogues qui juxtaposent sans aucune discrimination les composantes de la population et plus généralement du monde, sont le procédé principal de cette esthétique qui est aussi comme le dira bien plus tard Jacques Rancière, un nouveau « partage du sensible<sup>63</sup> ». Le primitif est af-

61 Uot Uitman [Walt Whitman], *Pionery* [Les pionniers], trad. de « M. S. », illustrations de V. Ermolaeva, P., Artel Xudožnikov Segodnja, 1918. Le traducteur, seulement désigné par ses initiales, est très vraisemblablement l'historien Simon Doubnov (dont le pseudonyme était Semione Mstislavski, et dont la fille Sofia, travaillait à la coopérative Segodnja). L'édition non colorée est reproduite en ligne <https://whitmanarchive.org/published/foreign/russian/pionery/text.html>, page consultée le 06 février 2020). Voir aussi sur cette édition Nina Murray, « Walt Whitman in Russia: Three Love Affairs », *Public Domain Review*, 29 mai 2019, <https://publicdomainreview.org/2019/05/29/walt-whitman-in-russia-three-love-affairs/>, page consultée le 06 février 2020.

62. L'ensemble est installé sur le quai anglais (« Angliskaja naberežnaja ») ; voir Natalia Murray, *Art for the Workers, Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917-1920*, Leiden, Boston, Brill, 2018 (édition électronique). Voir l'article de Tatiana Victoroff dans ce numéro et la reproduction du portrait p. 176.

63. Jacques Rancière, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011. Le chapitre sur Whitman développe cette idée, mais on lira aussi avec intérêt le chapitre sur Dziga Vertov, qui met en rapport Whitman et Vertov (l'intérêt pour le primitif de Vertov a par ailleurs été étudié par Michael Kunichika, *Our Native Antiquity: Archaeology and Aesthetics in the Culture of Russian Modernism*, Brighton, MA., Academic Studies Press, 2017).

faire de perception (l'absence d'ordre et de hiérarchie) et de grammaire (la juxtaposition). Dans l'illustration des *Pionniers*, le thème politique est également soutenu par une représentation primitiviste, l'absence de perspective correspondant à l'absence d'organisation complexe de la syntaxe.

L'Amérique a ainsi nourri le discours et les œuvres primitivistes russes, non seulement animés par un élan vers l'Orient, mais aussi par des transferts transatlantiques. Le primitif revêt des enjeux communs pour le « Nouveau Monde » et pour la Russie, qui cherchent à s'inscrire dans la République mondiale des lettres, à se découvrir un passé propre ou à inventer leurs formes de représentation. Tant le primitivisme de Longfellow, caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle et de son ancrage du primitif dans le populaire, que celui de Whitman, qui ouvre bien davantage sur la projection et peut apparaître comme un précurseur du futurisme, ont fourni des terrains de commentaires, de débats, de création. Le primitivisme de Longfellow est un primitivisme « doux », qui a été acclimaté à la tradition du conte et a fait l'objet d'appropriations au long cours. Celui de Whitman a eu une bien plus grande portée iconoclaste, « barbare », et sa réception est allée au-delà de la traduction ou du transfert culturel, participant à la création poétique, mais aussi à l'alliance entre primitivisme, démocratie et révolution politique. Ces cas de réception sont révélateurs des ambiguïtés du primitivisme, tantôt tourné vers le passé, tantôt vers l'avenir, tantôt cherchant à articuler ces deux orientations temporelles.